

ZUM TERMINUS "THEMA" IN DER MUSIK- UND SPRACHFORSCHUNG
DER GEGENWART

Dieses Kurzreferat möchte ich lediglich als eine kleine Ergänzung zu meinem Artikel "Thema und Motiv" ¹ aufgefaßt wissen. Ein Abschnitt sollte dort auch vom außermusikalischen Sprachgebrauch, insbesondere von demjenigen in der Sprache selbst, handeln. Aus Raumgründen unterblieb es und wird nun hier in etwas erweiterter Form, was den Terminus "Thema" anlangt, nachgeholt.

Die Berechtigung für einen Exkurs in die Nachbarwissenschaften der Literatur- und Sprachtheorie mit der Absicht, diese zu Erkenntnissen in der Musik heranzuziehen, nehme ich zunächst aus der Tatsache, daß die zum Terminus in der Musik erhobene Vokabel "Thema" im sprachlichen Bereich beheimatet ist. Zudem wird bei voller Anerkennung unterschiedlicher Kriterien von Sprache und Musik diese doch in ihren tonsprachlichen Qualitäten heute allgemein akzeptiert. Es mag genügen, auf die Abhandlung von H. H. Eggebrecht "Musik als Tonsprache" ² hinzuweisen. Nicolas Ruwet ³ führt Widersprüche in der seriellen Musik geradezu darauf zurück, daß die Komponisten serieller Werke "keine hinreichende Klarheit darüber erlangt haben, was es besagt, daß die Musik eine Sprache ist". ⁴

Im übrigen scheint es mir unumgänglich notwendig zu sein, das Problem des Thematischen in der Musik immer wieder von einer neuen Seite her anzugehen. Vergegenwärtigen wir uns nur, daß die Sachverhalte, die mit dem Terminus "Thema" ihre begriffliche Fixierung gefunden haben, entscheidend sind für die Werkbetrachtung der Instrumentalmusik. Hans Mersmanns Feststellung, daß es "vom Standpunkt einer Themaästhetik möglich ist, beinahe alle wesentlichen Fragen der Instrumentalmusik aufzurollen" ⁵, gilt nach wie vor.

Es mag zunächst in Erstaunen versetzen, daß "Thema", dieses Allerweltswort auch in der Sprache, als feststehender Terminus im gesamten Wissenschaftsbereich der Sprache - und soweit mir bekannt ist, nicht nur der deutschen - bis zur Mitte unseres Jahrhunderts fast nicht zu finden ist. Ein Hauptgrund dürfte darin zu suchen sein, daß sprachliche Tatbestände, die mit dem Realwort "Thema" umrissen werden können, weder in einer inhaltlichen Typologie erfaßt sind (ob überhaupt erfaßbar, möchte ich dahingestellt sein lassen) noch sich in künstlerisch gestalteten Form-Typen ausprägen. Solange man allein Formprobleme zu klären suchte, ohne zugleich die Frage nach dem Inhaltlichen zu stellen, oder umgekehrt dem Inhalt nachspürte, ohne ihn im Formzusammenhang zu sehen, blieb die ästhetische Bedeutung des Themas und seine Position in der Analyse uninteressant.

Im Sprachkunstwerk versteht man unter "Thema" zunächst allgemein den Grund- oder Leitgedanken in deutlicher Abgrenzung zur Fabel, die das Konzentrat der Handlungsfolge darstellt. So formuliert Wolfgang Kayser in seinem Buch "Das sprachliche Kunstwerk" ⁶: "Das Thema ist abstrakt und bezeichnet als Begriff den ideellen Bereich, dem sich das Werk zuordnen läßt." Umfang und sprachliche Abfassung - die Gestalt - des literarischen Themas liegen folglich dabei in keiner Weise fest. Der Unterschied zur Musik, wo der Sinngehalt unmittelbar an die Tongestalt selbst gebunden ist, wird evident. Die Durchsicht weiterer wissenschaftstheoretischer Werke ergibt: in den literarischen Sachwörterbüchern, voran im "Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte" ⁷, fehlt "Thema" als Schlagwort vollständig. Im übrigen findet es sich im synonymen Austausch bzw. in weitgehender inhaltlicher Kongruenz mit Wörtern wie "Gehalt", "Problem",

"Idee" und "Ethos", ohne daß das Bedeutungsfeld - soweit ich überschauen konnte - an irgendeiner Stelle eindeutig abgegrenzt würde. Daraus kann gefolgert werden, daß es sich bei der Anwendung von "Thema" in diesem abstrakten Sinne lediglich um einen - nach H. H. Eggebrecht⁸ - "elementaren Terminus" handelt, wobei also die vokabulare Bedeutung beibehalten ist. Formale Bezüge werden nicht hergestellt.

In der Musik findet sich ein solcher thematischer Begriff, der von der tonlichen Substanz abstrahiert, nur sporadisch und ebenfalls nur in vokabularer Anwendung.⁹

Rafael Koskimies spricht nun in seiner "Theorie des Romans" ¹⁰ davon, daß es "ein recht müßiges Unterfangen" sei, "die technischen Mittel und die künstlerische Formgebung eines Werkes bis ins Einzelne zu analysieren", "wenn nicht gleichzeitig auch seine großen geistigen Linien, seine tiefste Botschaft an die Leser, klar ist". Diese Erkenntnis von vor dreißig Jahren hat sich seitdem zweifellos immer mehr verstärkt, nicht nur, wie wir wissen, in der Literaturwissenschaft und -kritik, sondern ebenso in der Werkbetrachtung auf musikalischem Gebiet. Der syntaktische Aspekt, die Erkenntnisse der Form sind zwar nicht irrelevant geworden. Doch haben sie - von begrenzten pädagogischen Zielstellungen abgesehen - ihren Selbstzweck verloren. Sie werden in Abhängigkeit von und in Wechselwirkung mit dem semantischen ("inhaltlichen") Aspekt gesehen.

Die musikalische "Bedeutung" eines Werkes der Tonkunst erschließt sich aber nur dem, der die Gestaltungsfaktoren erkennt, die Art und Weise, wie das Ganze geordnet, bezogen, akzentuiert ist. Dabei kommt dem Thema als Bezugsgestalt in - normativer - Initialposition größte Bedeutung zu. Gibt es dafür, also für "Thema" als formales Glied, ein begriffliches Pendant in der Literatur- oder Sprachtheorie?

W. Kayser spricht an anderer Stelle seines Buches ¹¹ davon, daß in den ersten Zeilen der Epen in fester Tradition seit der Antike "das einheitliche Thema" genannt würde. In der Tat: Homer beginnt seine Odyssee "Ἀνδρᾶ μὲν ἔειπε, Μοῦσᾶ, πολύτροπον ὃς μάλα πολλὰ ..."; Vergil die Aeneis "Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris ..."; Klopstock seinen Messias "Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung ..." Der Erzähler und zugleich Sänger stellt sich mit dem Gegenstand seines Berichtes, dem Thema, vor. Kayser fügt hinzu, daß dabei "die Höhenlage des Tons festgelegt" wird. Zu den Kriterien des Epos gehört die Bestimmung für einen - real ausgeführten oder nur gedachten - mündlichen Vortrag. Dieser verlangt, wie Richard Müller-Freienfels in seiner "Poetik" ¹² betont, vom Dichter "Konzentration und ... Rücksicht" auf ein "unmittelbar gegenwärtiges, in großer Zahl lauschendes Publikum". Es ist wohl nicht zufällig, daß sich der Terminus "Thema" gerade bei derjenigen Gattung findet, deren rhetorische Wirksamkeit bedacht werden muß und die damit in einer größeren Nähe zur musikalischen Konzeption steht als etwa der Roman, dessen Aufkommen mit der Ausbreitung des gedruckten Buches zusammenfällt und bei dessen Abfassung sich der Autor den Einzelleser vorstellt.

Wir gewinnen nun eine erste wesentliche Einsicht, wenn wir uns bewußt machen, daß der behandelte Gegenstand des "einheitlichen Themas" - nach Kayser -, und zwar als form-eröffnendes Glied, etwas durchaus anderes ist als der inhaltlich abstrahierende Grundgedanke, die leitende Idee eines Werkes, wovon im thematischen Sinne sowohl Kayser selbst wie auch andere Verfasser literartheoretischer Abhandlungen sprechen. Es liegt aber durchaus nicht einfach eine terminologische Gedanken- oder Sorglosigkeit darin, mit dem gleichen Wort - wenn auch nicht als feststehendem Terminus - einmal den Gegenstand, das subjectum, zu bezeichnen, über das etwas ausgesagt wird, zum anderen das Konzentrat der Aussage selbst, das komprimierte praedicativum, die - nach Koskimies - "Botschaft". Vielmehr führt dieser doppelte Sprachgebrauch auf die zugrunde liegende dialektische Wechselwirkung von Semantik und Syntax und damit von Funktion und

Position zurück. Der wesentliche semantische Gehalt eines Sprachkunstwerkes, die leitende Idee, kann sich zwar, muß sich aber nicht in einem einleitenden Formglied niederschlagen. Dieses behält jedoch auch dann, wenn es nicht den Aussagekern enthält – was in der Literatur fast als Regel angesehen werden kann –, seine unumstößliche Bezugsfunktion für alles weitere durch die initiale Position.

Die gleichen Verflechtungen von Semantik und Syntax (wenn wir diese sprachlichen Termini für die Tonsprache übernehmen wollen), von Funktion und Position liegen auch in der Musik vor. Ich ging bereits in meiner Dissertation "Die Mitte im musikalischen Kunstwerk" ¹³ darauf ausführlich ein. Es heißt dort an einer Stelle ¹⁴: "In der Verwirklichung einer 'Idee' kann wohl ein Thema" – als initiale Bezugsgestalt – "zum Kristallisationskern alles weiteren werden, muß es aber nicht." Im MGG-Artikel "Thema und Motiv" legte ich im historischen Teil dar, daß der initiale Hauptsatz bis zum 18. Jahrhundert das funktional entscheidende thematische Formglied war. In den romantisch-psychologisierenden Werken des 19. Jahrhunderts dagegen, dort wo die klassische Verarbeitungstechnik nicht mehr oder kaum noch nachwirkt, fehlt die konstitutive Kraft eines Anfangsgliedes. Ein Hauptgedanke wird hier nicht mehr formal faßbar, gliedhaft ausgebildet. Das Eigentliche, die Idee der künstlerischen Aussage liegt außerhalb der musikalischen Gestaltungsmittel, in den fluktuierenden Bildern oder Stimmungen. Wiederkehrende Symbole stiften dabei zwar formale Einheit; aber die "Leitmotive", die mit einer gewissen thematischen Funktion ausgestattet sind – sie kehren wieder, werden abgewandelt –, haben ihre Unabhängigkeit verloren. Sie werden nicht mehr absolut gesetzt und damit auch nicht zum Gesetz des Ganzen. In dem vorgeformten, gewissermaßen "unterschwellig" wirkenden Material, wie etwa in Robert Schumanns "Carnaval" mit den Sphingen, kommt es sogar überhaupt nicht zur gliedhaften musikalischen Gestaltbildung. ¹⁵ Der Terminus "Leitmotiv" hat im übrigen mit seinem psychologischen Sinngehalt ebenfalls eine semantisch-syntaktische Doppelbedeutung, als inhaltlicher und formaler Bezugsfaktor, angenommen, sowohl in der Literatur wie in der Musik aus der bekanntlich erst der Terminus in die Literatur übernommen wurde.

Das dialektische Widerspiel, auf das wir bei der Betrachtung thematischer Sachverhalte in der Literaturtheorie stießen, zeichnet sich nun eindringlicher noch innerhalb der Linguistik ab (von der häufig gesagt wird, sie sei "die fortschrittlichste und strengste der Geisteswissenschaften" ¹⁶), und zwar im wesentlichen auf der Gestaltenebene des Satzes. In den letzten fünfzig Jahren, besonders aber im letzten Jahrzehnt, stieß man im Zuge der psychologischen Durchdringung von Sprachgefügen als Zeitgestalten auch in der Sprachtheorie auf thematische Gegebenheiten. Erstmals wandte Hermann Ammann 1911 ¹⁷ den Terminus "Thema" an. Es heißt bei ihm: "Der Begriff des Themas läßt sich allgemein dahin bestimmen, daß wir ihm entnehmen können, inwiefern uns die Sache angeht ...". Das ist also, wie beim Epos exemplifiziert, das subjectum. Ammann fährt fort: "Das Thema läßt den Gegenstand immer als Glied eines Zusammenhangs erscheinen ...". Hier wird, ebenfalls erstmalig, die Auffassung als Formelement erkennbar. Für Ammann sind diese Gedanken literarischer Formung aber nur das Sprungbrett hinunter "auf Sprachäußerungen kleineren und kleinsten Umfangs". "Schreibe ich in einem Brief", gibt er als Beispiel, "'Mein Bruder ist seit einiger Zeit verreist', so ist die Vorstellung 'mein Bruder' das Thema, der individuelle Gegenstand. Der Leser weiß damit sofort, inwiefern ihn die mitzuteilende Tatsache angeht." An das Thema schließt sich dann der neu mitzuteilende Inhalt an.

Mit dem Begriff der "Mitteilung" im Zentrum des sprachlichen Geschehens geht Ammann neun Jahre später auch auf die Initialstellung des Themas näher ein. ¹⁸ Er sah aber den Satz noch als rein syntaktische Einheit. Erich Drach war es, der in den "Grundgedanken der Deutschen Satzlehre" 1937 als erster zur Satzanalyse die grammatische Ebene

verließ und auf einer solchen des Sinnes den Satz untersuchte, also zur syntaktischen die semantische Ebene fügte. Drach fragt nach der Inhaltsfunktion der einzelnen Satzfelder. Die spezifische Funktion des ersten Gliedes in einem Sprachgefüge – nunmehr von der Sinn-Ebene aus gesehen – klingt dann weitere fünfzehn Jahre später bei dem amerikanischen Sprachforscher Dwight L. Bolinger an, wenn er formuliert ¹⁹: "Before the speaker begins, the possibilities of what he will communicate are practically infinite ... When the first word appears, the possibilities are vastly reduced ..."

Die entscheidende Grundlage für den sprachtheoretischen Thema-Begriff gibt jedoch erst Karl Boost 1955 in seinen "Neuen Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes". ²⁰ Der Untertitel lautet: "Der Satz als Spannungsfeld", das, wie er sagt, "aus dem Wissen des Sprechers und dem Noch-nicht-Wissen des Hörers entspringt". Boost verknüpft die Gedankengänge Ammanns und Drachs. Der Satzbeginn – mit grammatisch ganz unterschiedlicher Funktion – fungiere in jedem Falle – so meint Boost – als Thema, mit dem "eine Spannung erzeugt" wird, "die im Verlauf des Satzes ... am Ende gelöst wird". ²¹ "Die grammatischen Glieder ... behalten ihre syntaktische Funktion im vollen Umfange; nur werden sie jetzt zu Bauelementen, die dem Satzplan vom Sinne her zu dienen haben. Ihre Anordnung geschieht nicht unter grammatischen Gesichtspunkten, sondern von der Satzintention, von der Richtung her, in der die Aussage erfolgen soll." ²²

Was hier vom deutschen Satz gesagt wird, gilt auch – nach Boost und anderen sich an ihn anschließenden Autoren – für "Gefüge höherer Ordnung", von denen ja auch Ammann ausgegangen war. So überträgt Eduard Beneš, ein tschechischer Germanist, der sich neben seinem Landsmann Jan Firbas sehr gründlich und kritisch mit Boost auseinandersetzt, die Einsichten auf den, wie er sagt ²³, "absoluten" Satzbeginn, auf den Anfang eines Vortrages oder einzelner Kapitel.

Die Boostschen Erkenntnisse zum sprachlichen Thema assoziieren sich nun ohne weiteres mit den in meinem MMG-Artikel erstmals niedergelegten Einsichten über das musikalische Thema hinsichtlich folgender drei Kriterien: 1. seiner konstituierenden Bezugsfunktion für eine sprachliche bzw. musikalische Ganzheit; 2. der sich daraus ergebenden Notwendigkeit der Initialstellung; 3. seiner Bedeutung auf semantischer ("Sinn"-) Ebene. Die frappierende Ähnlichkeit der Gedankenführung würde in einer unmittelbaren Gegenüberstellung von entsprechenden Abschnitten zu den drei Kriterien deutlich werden. ²⁴

Alle nach dem Thema folgenden Glieder, in denen man erfährt, "was es mit dem Thema auf sich hat", bezeichnet Boost nach dem Vorbild Ammanns mit dem griechischen Wort "Rhema".

Große Nähe zu Boost zeigen die Arbeiten des tschechischen Anglisten Vilém Mathesius. ²⁵ Das "Vorgegebene" wird auch von ihm als Thema bezeichnet. Der Unterschied zwischen Boost und Mathesius, dem sich Firbas und Beneš anschließen, besteht aber nun darin, daß Mathesius das Thema nicht mit der Position im Sprachgefüge verknüpft sehen will. Dahinter steht die Erkenntnis der Möglichkeit und Praxis einer Thema-Rhema-Umstellung, also von Mitteilungsgegenstand und Aussagekern. Die Problematik liegt auf der gleichen Ebene, wie wir sie bei den sprachlichen Gefügen höherer Ordnung in der Literaturtheorie kennzeichneten. Sie beruht auf der semantisch-syntaktischen Spannung. Nimmt man dem Terminus "Thema" sein positionelles Kriterium, wie es die tschechischen Linguisten tun, so entkleidet man das Thema seiner begrifflichen Festigkeit. Es wird leicht zum Spielball individueller Auslegung.

Zu den beiden genannten Ebenen tritt schließlich in der mündlichen Sprachmitteilung noch eine dritte, die der Tonführung. Im Hinblick darauf ergänzt Beneš ²⁶: "In der gesprochenen Äußerung wird die Mitteilungsperspektive darüber hinaus mit Hilfe der Intonation

signalisiert." Auf diese, hier nur angedeutete, Beziehung zwischen Klanggestalt und Sinngehalt weist vor allem Otto von Essen in seinen "Grundzügen der hochdeutschen Satzintonation" hin.²⁷ Es heißt dort: "Die Bedeutung eines Ausspruchs wird durch die Wortwahl und Wortfügung bestimmt, der Sinn durch die außerhalb und über dem Worte stehenden Ausdrucksmittel, die wir als 'prosodische' Gestaltungsmittel zusammenfassen können, nämlich durch die Variierung der Dauerverhältnisse, der Redegeschwindigkeit, der Sprechstärke, der Stimm- und Lautfarbe, der Rhythmik, der Zäsuren- und Pausenbehandlung, vor allem der Stimmhöhe."

In dieser Äußerung, die den Abschluß meines Vergleichs bilden soll, wird die Nachbarschaft der sprachlichen und musikalischen Zeitgestaltung noch einmal recht deutlich. Daß daraus nützliche Einsichten für die musikalische Analytik zu gewinnen sind, ist meine Überzeugung.

Anmerkungen

- 1 In: MGG, Bd. XIII, Sp. 282-311, dazu Themen- und Motivverarbeitungstafel I-V.
- 2 AfMw 1961, S. 73-100.
- 3 Von den Widersprüchen der seriellen Musik, in: Die Reihe, Wien 1960, Heft VI "Sprache und Musik", S. 59-70.
- 4 A. a. O., S. 60.
- 5 Angewandte Musikästhetik, Berlin 1926, S. 347.
- 6 Bern 1948, ³1954, S. 62.
- 7 Hrsg. v. P. Merker und W. Stammer, Berlin 1926-1929; die NA ist allerdings erst beim Buchstaben O angelangt.
- 8 Studien zur musikalischen Terminologie, in: Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Abh. Nr. 10, Mainz 1955, S. 57 (873).
- 9 So etwa bei H. Degen in seinem Handbuch der Formenlehre (Regensburg 1957, S. 80), wo er dem Thema aus "tektonisch-geformtem Material" das "geistige Thema" - die "theologische, metaphysische oder absolute Idee einer Ordnung" - und das "inhaltliche Thema" - "ein Bildinhalt, ein literarischer Vorwurf" - gegenüberstellt.
- 10 Helsinki 1935, S. 259.
- 11 A. a. O., S. 205.
- 12 Leipzig 1914, ²1921, S. 66.
- 13 Leipzig 1956, insbes. S. 257-276.
- 14 A. a. O., S. 268.
- 15 Detailliertere Ausführungen dazu im Art. Thema und Motiv, in: MGG, a. a. O.
- 16 Zitat z. B. bei Ruwet, a. a. O., S. 60.
- 17 Indogermanische Forschungen Nr. 29, S. 14, 15.
- 18 Vom doppelten Sinn der sprachlichen Formen, in: Sitzungsber. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Heidelberg 1920.
- 19 Linear Modifications, in: Publications of the Modern Language Association of America, 1952, S. 1118.
- 20 Akademie-Verlag Berlin 1955.
- 21 A. a. O., S. 30.
- 22 A. a. O.
- 23 Časopis pro moderni filologii, 1959, S. 217: Zusammenfassung des Art. Der Satzbeginn im Deutschen von der Mitteilungsperspektive betrachtet, in dt. Sprache.
- 24 Der Vergleich konnte im Referat aus Zeitgründen und kann hier aus Platzgründen nicht erfolgen.

- 25 Zum Beispiel in dem Aufsatz Zur Satzperspektive im modernen Englisch, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 155, 1929, S.202 bis 210 (der einzigen in dt. Sprache abgefaßten Arbeit des Verf.).
- 26 Die Verbstellung im Deutschen von der Mitteilungsperspektive her betrachtet, in: Philologia Pragensia, Bd. V, 1962, Heft 1, S.11 (auch in: Muttersprache, 74 Jg., 1964, Heft 1, S.14).
- 27 Ratingen/Düsseldorf 1956, S.11.

Rudolf Heinz

MOTIVATIONEN DER MUSIKHISTORISCHEN FORSCHUNG IM 19. JAHRHUNDERT

"Der historische Skeptizismus kann nur überwunden werden, wenn die Methode nicht auf die Feststellung von Motiven zu rechnen nötig hat." ¹ Diltheys befremdlicher Bescheid, sich die Genesis von Kulturererscheinungen zugunsten des Verstehens von deren fertiger, gewiß auch eigenwertiger Gestalt schenken zu sollen, ist dann wohl nur zweckmäßig, wenn Verbindlichkeiten gegen besseres, durch Motivationsanalyse erstelltes skeptisches Wissen gerettet werden müssen. Solchen Gewaltstreichs bedarf die Interpretation des "historischen Bewußtseins" in der Musikwissenschaft, das sich gegen Mitte des vergangenen Jahrhunderts auszubreiten begann, durchweg nicht. Unbestreitbar, daß der Anbruch des Historismus überdeterminiert sei, sich einer kaum überschaubaren Konstellation von Gelegenheitsursachen mitverschuldet; ein wissenschaftsinternes Motiv scheint indessen dominant, und es ist ausgezeichneten Charakters, weil mit dem Anspruch seines Effekts restlos übereinkommend, nicht also in Diltheys Sinne unterdrückt zu werden braucht, damit der historistische Lehrbestand noch überzeugt. Nur im Falle kritischen Erkennens, wofern es sich selbst zum Movens hat, ist diese glückliche Kongruenz angelegt - mit Nachdruck wäre hier daran zu erinnern, daß sie in der Geburtsstunde des historischen Bewußtseins auch gegeben ist: Historismus - fortgesetzte Aufklärung mittels der Geschichte, Ablösung eines unangemessenen Bewußtseinszustandes durch einen sachgemäßerem.

Im Begriff der "Geschichte als angewandter Ästhetik" - von dem Philosophen Ulrici aufgebracht ², von Kretzschmar wahrscheinlich entlehnt ³, nachdem zuvor Chrysander schon seine Obligationen umrissen hatte ⁴, denen sich der alte Hanslick überraschenderweise beugt ⁵ - versammelt sich dieser musikwissenschaftliche Kairos. In einem neuen Verhältnis zur Musikästhetik konstituiert sich der Musikhistorie unerläßliche Funktion: sie hat sich zur ästhetischen Heuristik, unendlichem Korrektiv der die Geschichte unterlaufenden ästhetischen Reflexion zu bestimmen. Das schließt gezielte Kritik ein, vorher lag es hiermit im argen. Als Induktionsbasis fiel die Geschichte nämlich aus, das ästhetische Raisonement gab sich apriorisch, als sei durch erfahrungsemanzipiertes Nachdenken das Wesen der Musik zu ergründen und gleichbedeutend daraus ein Bestand an verbindlichen Wertkriterien abzuleiten. Solche Apriorität, vorschnelle Preisgabe der Empirie, der das Denken vorweg sein könne, erweist sich als Deckbild beschränkter Geschmacksbindungen an eine bestimmte Epoche, einzelne Stile usw., deren idiographisch inkommensurabler Wert nomothetisch voller Gewalt verallgemeinert erscheint. So gerät die Ästhetik, dem eigenen Anspruch konträr entgegen, zwangsläufig unter die Botmäßigkeit der geschmähten Erfahrung, die sich auf Weniges, sogenanntes Exemplarisches verengt, dessen Rekognition in der unbeugsamen Mannigfaltigkeit des Abweichenden allein befriedigt und nach diesem haltlosen Maß Lob und Tadel verteilt. Dieser